پژوهشی در روشهای طراحی اواخر دوره صفوی

شیلا کن‌بای
ترجمه شروین فریدنژاد

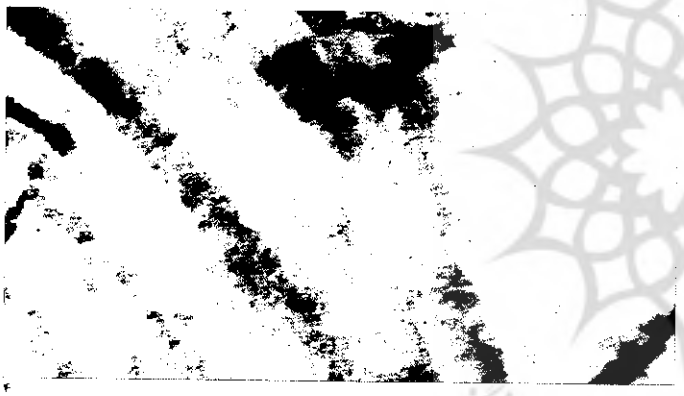
این مقاله برگرفته از مجموعه‌ای است که با سرویراستاری روبرت هیلن براند پژوهشگر و کارشناس نقاشی ایرانی در لندن منتشر شده است. جمعی از صاحب‌نظران و خبرگان هنر ایران: آدل آدموو، باربارا برند، لیلا دیبا، ارنست کروبه، النور سیمس، روبرت هیلن براند، اسدالله سوری ملیکیان شیروانی، استوارت و الیونی کری ولش پیرامون نقاشی ایرانی، از عصر مغول تا دورهٔ قاجار در اختیار پژوهشگران و هنردوستان قرار داده‌اند. نام خانم کن بای برای ایران پژوهان و دوستداران نقاشی و هنر ایران دورهٔ اسلامی نامی آشناست. از وی که استاد و کارشناس هنر اسلامی در (موزه بریتانیاست. کتاب و مقاله‌های ریادی به فارسی ترجمه شده است.
مطلب «قلم یا قلمو؟»، نخست مروری خواهد داشت بر پیشینه و اسناد مکتوب درباره ساخت قلم، قلمو، مرکب و کاغذ مورد استفاده طراحان عصر صفوی و چهره‌نگاریهای هنرمندان در حال کار به جا مانده از آن عصر. سپس با داده‌های به دست آمده، یک اثر از سدهٔ هفدهم م/ قرن یازدهم هـ ق و آثار مرتبط با آن مورد بحث و بررسی قرار خواهد گرفت.

یکی از موهبتهای زندگی در لندن، فراهم آمدن امکان دیدار با ب.و. رابینسون بود. دیدارهایی که با گفتگو و بحث دربارهٔ نقاشی ایرانی سپری می‌شد. او پژوهشگری نیک اخلاق بود که برای معرفی و بازشناسایی بسیاری از هنرمندان فراموش شده تلاش می‌کرد و موضوعاتی ناب و بدیع برای پژوهش و تحقیق داشت. در پاسخ به یکی از پرسشهای وی با عنوان «آیا همه طراحیهای ایرانی، توسط قلمو انجام شده است؟» بر آن شدم تا یکی از آثار طراحی سدهٔ هفدهم م/ قرن یازدهم هـ . ق و دیگر آثار مرتبط با آن را که در موزهٔ بریتانیا موجود بود با بهره‌گیری از روشهای بزرگ‌نمایی مورد بررسی و تحقیق قرار دهم. امیدوار بودم تا شواهد و مدارکی از چرخش قلم، ضربه قلم و یا دست کم تباین و تضاد انکاری میان ضربه‌های قلم نی و قلمو بیابم. با بررسی این آثار دریافتم که کاربرد قلم نی و قلمو در کنار بسیاری دیگر از جنبه‌های متغیر آن، اجزای تشکیل دهندهٔ طراحیهای اواخر عصر صفوی هستند. چگونگی و نوع مرکب، کاغذ و البته توانایی و چیره‌دستی هنرمند، همگی در ویژگی ابزار وی، قلم یا قلمو، تأثیر دارند. برخی از نویسندگان ایرانی سدهٔ شانزدهم م/ قرن دهم هـ . ق و بویژه قاضی احمد و صادقی بیگ ، روش ساختن قلم، قلمو و مرکب را در نوشته‌ها و تذکره‌های خود آورده‌اند.

قلم

نامگذاری یکی از سوره‌های قرآن به نام «قلم»، بخوبی اهمیت و اعتبار ویژهٔ قلم را به عنوان ابزاری برای نوشتن و گسترش [تعالیم] اسلام روشن می‌سازد. از این روست که هم ابن بادیس و هم قاضی احمد، هر دو در سرآغاز کار خود، توصیف ویژگیهای فیزیکی قلم را با ستایش و قدردانی از اهمیت مذهبی و دینی آن همراه می‌سازند. بنابر نوشتهٔ ابن بادیس، زیباترین و بهترین ویژگی قلم نی در «میانه بودن» آن است؛ نه چندان بلند و نه چندان کوتاه، نه کلفت و نه نازک؛ نه زاویه‌دار و نه راست. بهترین نی‌ها آن است که در طول، اندازه و سختی متناسب باشد. برگزیده‌ترین، آن است که درونش سرخ فام و روغنی باشد. برای آماده ساختن و تراشیدن قلم نی، گوشت آن را با زاویه نسبت به محور مرکزی قلم تا سر آن برمی‌دارند. گاهی و نه همیشه شکافی نیز [موازی طول قلم] در سرآن به وجود می‌آورند [فاق]. در سده‌های میانی [سده سیزدهم م/ قرن هفتم هـ . ق] ، قط زدن مورب و با زاویه ترجیح داشته است. در اواخر سدهٔ پانزدهم، گوشه‌های سر قلم نیز قطع می‌شده است. این تغییر در سلیقهٔ قطّ سر قلم، شاید به خاطر انواع دیگر قلم برای خط نستعلیق بوده است که در اواخر سدهٔ پانزدهم م/ قرن نهم هـ . ق در ایران شکوفا شد و رونق گرفت.

۳



۴

۵

۲

روشی که آنان شرح می‌دهند می‌بایستی برای هنرمندان معاصرشان شناخته شده باشد اما از سویی دیگر تداوم سنت و چگونگی آن را نیز به نمایش می‌گذارد. چنین گزارشی را پیش از آن در نوشته‌های ابوحیان التوحیدی و المعزبن باد ، نویسندگان عرب اوایل قرن یازدهم هـ . ق / قرن هجدهم م می‌توان دید. نوشته‌های اعراب در این زمینه شایسته و درخور توجه‌اند، چرا که روشهای ساخت قلم نی و نسخه‌های گوناگون ساخت مرکب را بخوبی شرح می‌دهند. نوشته‌های قاضی احمد نیز از آن جا که اساساً با هنرمندان، خوشنویسان و ابزار آنها سروکار دارد مورد توجه است. قاضی احمد سه روش ساخت مرکب را که به احتمال زیاد توسط خوشنویسان هم‌عصرش مورد استفاده قرار گرفته است، توضیح می‌دهد. با این وجود نگاهی گذرا به طراحیهای اواخر سدهٔ شانزدهم م/ قرن دهم هـ . ق روشن می‌سازد که مرکبهایی با رنگها و غلظتهای گوناگون، حتی در یک اثر واحد، مورد استفاده قرار گرفته است. ابن بادیس نیز روشهای گوناگون ساخت و آماده‌سازی کاغذ را شرح داده است که در نوشتهٔ قاضی احمد به صورت خلاصه بازگو شده است.

ابوحیان التوحیدی، نویسندهٔ عرب سدهٔ یازدهم م/ قرن پنجم هـ . ق، چهار روش را برای قط زدن سر قلم پیشنهاد می‌کند: «مورب، صاف، عمودی و شیب‌دار» . از قرار معلوم خوشنویسان تیموری و صفوی با وجود پیدایش خط نستعلیق، به استفاده از قلمهایی با قطهای گوناگون و متنوع [و در نتیجه شکل نقطه‌های گوناگون] ادامه دادند. طراحیهای بجامانده از کاتبان و نسخه‌برداران مربوط به سدهٔ هفدهم م/ قرن یازدهم هـ . ق، قلمهای گوناگون با سرهای مختلف را نشان می‌دهند (تصویر ۶). متأسفانه منابع کنونی ما اطلاعاتی دربارهٔ اینکه چه نوع قلمهایی مناسب چه شیوه‌ها و مکاتب نگارشی بوده‌اند، در اختیارمان قرار نمی‌دهند و البته هیچ سندی که نشان دهد از قلم نی نیز برای طراحی استفاده می‌شده است در دست نداریم. با این وجود قاضی احمد، میان قلم حیوانی و قلم نباتی و یا به عبارت دیگر میان قلمو و قلم نی تفاوت می‌گذارد. تکنیکهای ساخت قلمو در سدهٔ شانزدهم شاید به دلیل تأثیر و نفوذ روش اروپایی که از شاه‌پر به جای ساقه نی برای قلمو استفاده می‌کردند، رشد و پیشرفت بیشتری پیدا کرد. صادقی بیگ شرح می‌دهد که

توضیح تصاویر:
۱و۶- شفیع عباسی. جزیی از تصویر
ایران، ربع دوم سده یازده هجری. قمری. مرکب و دیگر رنگها روی کاغذ. ۱۰×۷ سانتی‌متر. پرسیس میوزیوم
۲- جزیی از تصویر شماره ۵ (۲۵ برابر بزرگنمایی)
۳- جزیی از تصویر شمارهٔ ۵ (۲۵ برابر بزرگنمایی)
۴- گل و مرغ و پروانه. منسوب به محمدشفیع عباسی.
ایران، سدهٔ سده یازده هجری قمری. ۱۱/۷×۱۸/۳ سانتی‌متر. موزه بریتانیا (پرنیس میوزیوم)
۷- چهره‌نگاری مانی
ایران، حدود ۱۰۱۰ هجری. مرکب و دیگر رنگها روی کاغذ. ۱۳/۲×۸/۵ سانتی‌متر. پرنیس میوزیوم
۸- تاجر پارچه، از آلبوم رضای عباسی. ایران، آغاز سده یازده هجری قمری. مرکب، سیاه روی کاغذ
۱۷/۱×۱۱/۵ سانتی‌متر. گالری هنری فریر
۹-گل و مرغ، رقم شفیع عباسی. سنهٔ ۱۰۵ هجری قمری
۱۰ - امضای محمدشفیع عباسی (بزرگنمایی ۲۵ برابر)
از مجموعهٔ شفیع عباسی. ایران. حدود ۱۰۴۰ هجری قمری تا ۱۰۷۵ هجری قمری. مرکب روی کاغذ. پرنیس میوزیوم
۱۱- جزیی از تصویر شماره ۵ (نقش برابر بزرگنمایی)
۱۲- بخشی از تصویر گل (بزرگنمایی ۲۵ برابر)
از مجموعهٔ شفیع عباسی. ایران. حدود ۱۰۴۰ تا ۱۰۷۵ هجری قمری. رنگ روی کاغذ. پرنیس میوزیوم
۱۳- طراحی از کی، بدون رقم

چگونه از دم سنجاب موها جدا، سپس در کنار هم چیده و مرتب می‌شود و سپس با سه گره بسته می‌گردد نه آن طور شل که براحتی از شاه‌پر (پرغاز) بیرون آیند.
قاضی احمد از دو نوع قلم صحبت می‌کند: قلم نی و قلم مو، و برای هر دو اهمیتی برابر درنظر می‌گیرد که مقبولیت و ارزش نقاشان و نگارگران عصر صفوی را همپایهٔ خوشنویسان آن عصر نشان می‌دهد.
در اثری از میرسیداحمد ، نویسندهٔ سدهٔ شانزدهم م/ قرن دهم هـ . ق، تفاوت میان کاربرد دو گونهٔ قلم، مبهم و نامشخص است. او دربارهٔ بهزاد می‌گوید: «قلم چنان بلند مرتبگی یافت که در میان انگشتان او [بهزاد] جای گرفت و آن گاه که نقش تشعیر را درانداخت، یالها، سپس پشت شیران، افراشته شدند.»
از متن می‌توان بخوبی توصیف «قلمو» را برداشت کرد ولی جای این پرسش باقی است که آیا نویسندگان آن عصر تلاشی برای تمیز دادن قلم نی و قلم مو از هم، زمانی که از ابزار و وسایل هنرمندان نام می‌برده‌اند، داشته‌اند یا نه. از آن گذشته آیا برای حامیان هنرهای تصویری در اواخر سدهٔ شانزدهم و آغاز سدهٔ هفدهم م/ قرن یازدهم هـ . ق، تفاوتی میان طراحیهای پدید آمده با قلم نی و یا قلمو بوده است و یا این تفاوت تنها برای خود هنرمند محسوس بوده است. شاید برای هنرمندان و مردم آن عصر نیز تقسیم‌بندی کاربرد قلم‌نی و قلمو چنان روشن و بدیهی بوده که دقت و ملاحظه‌ای تا این حد را ایجاب نمی‌کرده است.

مرکب

بحث گسترده و پرتفصیل ابن بادیس، نویسندهٔ سدهٔ یازدهم م/ قرن پنجم هـ . ق و نسخهٔ با دقت و پر جزئیات قاضی احمد، اطلاعات امیدوارکننده‌ای در تعیین و شناخت نوآوری و روشهای ساخت مرکب مورد استفادهٔ نقاشان عصر صفوی در اختیارمان قرار می‌دهد. بدون

۸

پارچهٔ کتانی، مصیع رایج و اصلی تهیه و ساخت کاغذ بوده است.
با وجود کم و بیش یکنواخت و یکسان بودن مادهٔ خام مورد استفاده در ساخت کاغذ ایرانی، نرمی، صیقلی، ماندگاری، استحکام و مقاومت‌پذیری آن بستگی تمام به چگونگی و میزان آهار زدن و پرداخت کردن کاغذ دارد. با نگاهی به کاغذهای آهار زده شده از طریق بزرگ‌نمایی، می‌توان خرده‌های بسیار ریز نشاسته را روی آن تشخیص داد. کاغذهای بیشتر پرداخت و صیقل داده شده نسبت به کاغذهای کم یا بدون آهار، صاف‌تر، نرم‌تر، درخشان‌تر و کمتر لمسه‌پذیر شکل هستند.
نسخه‌های دست‌نویس سلطنتی عصر صفوی مربوط به سدهٔ شانزدهم م/ قرن دهم هـ . ق، همچون شاهنامهٔ شاه تهماسبی، نمونه‌های بسیار خوبی از کاغذهای تمام آهار زده شده را در مقایسه با کاغذ طراحیهای سدهٔ هفدهم م/ قرن یازدهم هـ . ق که سطحی پرمنفذ، متخلخل و کدر دارند در اختیارمان قرار می‌دهند.

هنرمندان هنگام کار

هرچند که چهره نگاریهای به جا مانده از هنرمندان و کاتبان عصر صفوی، اطلاعات اندکی دربارهٔ چگونگی کاغذ مورد استفادهٔ آنها در اختیارمان می‌گذارد، اما در مقابل، تفاوت روش کار کاتبان و خوشنویسان را از نگارگران و تصویرسازان روشن می‌سازد.
تصویر «کاتبی» اثر «رضا» (تصویر ۲) مربوط به حدود سال ۱۶۰۰ م. پیکرهای را نشان می‌دهد که دو کاغذ باریک سفید را که از سوی کوچکتر به هم وصل شده‌اند در دست دارد. مرقعات و یا کتابهایی در این قطع و اندازه که به «سفینه» شهرت دارند، در چهره نگاریهای رایج مردان جوان در حال شعرخوانی بسیار به چشم می‌خورند.
در پیش زمینهٔ همان تصویر، سه برگ کاغذ دیگر، یکی سفید، یکی صورتی و دیگر حنایی روشن قرار دارد. کنار آنها مرکبدانی کوچک با دهانه‌ای تنگ و جوهر آبی قرار گرفته که قلمی نیم در آن است. یک قلم تراش، دو قلم نی و یک قط زن یا شاید یک قلم دیگر هم در کنار آنهاست. بی‌شباهت به دیگر پیکرههای کاتبان در حال نگارش، کاتب این نگاره، تخته یا صفحه یا وسیلهٔ دیگری به عنوان زیردستی و محافظ کاغذ همراه ندارد. نگاره مانی نقاش (که در تصویر «مانی» خوانده می‌شود. تصویر ۷)، او را در حال طراحی و نه نقاشی تصویر می‌کند. سر قلم او که در مرکبدان فرو رفته، نامشخص است و از این رو امکان اینکه تشخیص داده شود که او با قلم نی و یا قلمو مشغول طراحی است به دست نمی‌دهد. با این وجود، کاغذ سفید روی تخته یا حاشیهٔ سرخ مرقع قرمز رنگ در پیش زمینه میز کوتاه چوبی کنار نقاش، همگی به لوازم و ابزاری که در کنار دو تا از نگارههای معروف دیگر نقاش، آقای معین مصور از رضا نیز قرار دارند، همچون مانی، رضا نیز عهدگ درمیبی بدون دسته به چشم گذاشته و در میان مرقعات، کاغذ و وسایلش نشسته است. در نگارههای متاخرتر رضا، یک مرکبدان، میزی کوتاه یا کلههای کوچک و یک

۹

تهیه نمونه از مرکبهای مورد استفادهٔ هنرمندان صفوی به منظور آزمایش و تجزیه و تحلیل دقیق علمی که فراتر از هدف این نوشته است، می‌توان آنچه را که از تصویر و آثار و نگارها در اختیار داریم به دقت نگاه کرد و با انواع مرکبهایی که در نسخه‌ها و کتابها و رسالها شرح داده شده است، تطبیق داد. از مرکبهای رنگین، از نوع مرکب مشکی در رساله ابن بادیس یاد شده است. مرکب دوده و مرکب زنگار (جوهر مازو یا سپیدهٔ مکی) با وجود مورد استفاده برای ساخت مرکب از خاکستر شیوهٔ گیاهان مختلف، و یا از لایه‌های سیاه باقی مانده روی سطح ظروفی که در آن روغن سرخ یا سوزانده شده باشد، به دست می‌آمد. با وجود آنکه ابن بادیس به خود، چراغ اشاره می‌کند، احتمالاً استفاده از این نوع دوده نیز از روشهای بسیار معمول ساخت مرکب بوده است. مرکب زغال از سایرین حاصل از سوزاندن گیاهان مختلف همچنین درخت گز به دست می‌آمده که با دقت و ترکیب مخلوط و جوشانده می‌شده است.
مصیع عربی مادهٔ چسبان مکمل رایج عصر صفوی برای ساخت مرکب بوده است که در صورت لزوم، سفیدهٔ تخم‌مرغ نیز به آن می‌افزودند. مرکبهای غیرمعمول دیگری نیز با افزودنیهایی چون ظروف خرده شیشهٔ همراه با ماست یا سرکهٔ کهنه نیز وجود داشته است.
سلطان علی مشهدی به نقل از قاضی احمد، روش ساخت مرکب آبنباتهای را شرح می‌دهد که در آن دوده، زغال، صمغ عربی و حتی زاج و زاج سفید نیز با هم مخلوط می‌شدهاند. قاضی احمد، روش خاص خود را با جزئیات بیشتر و با افزودنیهای دیگری چون نیل، مشک، زعفران، گلاب و نشاسته به جای صمغ عربی نیز نقل می‌کند.
این مرکبهای ترکیبی نسبت به نمونه‌هایی که قرن بادبس نقل کرده بسیار پیچیده‌ترند. تغییرات و گوناگونی رنگ و قابلیت مرکبهای مورد استفاده در طراحیهای ایرانی تا سدهٔ هفدهم م/ قرن یازدهم هـ . ق برای چشم غیرمسلح غیر براحتی قابل دریافت و اندازه‌گیری است. طراحی سیاه و سفید واگن و مرغ و پروانه (تصویر ۹) نمونه مناسبی از این مورد است. دقیق و ایکی را در طراحی پرنده و درخت و مرکب سیاه دیده و شیوه‌ای را در طراحی گیاه و حشرات بخوبی نشان می‌دهند. رنگ قهوه‌ای درخت و پرنده از مرکب زغال و رنگ حشرهها که تیره‌تر دیده می‌شوند می‌تواند از مرکب دوده و یا دیگر مرکبهای ترکیبی باشد. بزرگ‌نمایی نشان می‌دهد که به چشم غیرمسلح و نه روشهای عکاسی خیلی کمتر می‌توانند چگونگی و میزان جذب مرکب در کاغذ را ثبت کنند و به نشان دهند. میزان لمسه‌پذیری کاغذ می‌بایستی محاسبه و اندازه‌گیری شود.
همچنین دیگر عوامل همچون پرداخت و جلای کاغذ که میزان درخشش و براقی و پژمردگی قیرهای کاغذ را تعیین می‌کند. صیقل و مقدار مرکب به چشم‌پذیر است.
شاید این همان نوع مرکبی باشد که به گفته قاضی احمد، جلوی نشاشته است. مرکب کاشان عصر صفوی اکثراً ویژگیهای جداکننده مشخصی دارد و آن کم‌مایه و رقیق بودن است که امکان ایجاد سایه روشنهای متفاوت و گوناگونی را به هنرمند می‌داده است. با توجه به آثار طراحی در دسترس، نباید از این نتیجه گرفت که نگارگران صفوی مرکبهای مناسب برای کار طراحی در دسترس نداشته‌اند.

کاغذ

با وجود نظر آقای نوابی‌پور که می‌گوید ایرانیان کاغذ را از پارچه‌های کتان و ابریشم تهیه می‌کردند، همانگونه که آزمایشات و تحقیقات اخیر ثابت کرده است، به نظر می‌رسد که

نعلبکی تخت روی آن نیز در پایین چپ تصویر دیده می‌شود. رضادر حال طراحی با قلم نی که آن را میان انگشت شصت‌اش نگه داشته تصویر شده است.
بر خلاف مانی، او قلم را در نعلبکی تختی احتمالاً حاوی رنگ طلا (رنگ ویژه او برای طراحی گل و بوته و گیاهان) فرو برده است. احتمالاً و با توجه به شیشهٔ گرد کوچک که مرکب‌دان است، در نعلبکی و کاسهٔ روی میز، رنگ لاجورد وجود دارد. اگر این تشخیص و استدلال درست باشد، مانی نیز قلم خود را در مرکب‌دان فرو برده است. تصویر دیگر (تصویر ۱و۶) از طراحیهای موزهٔ هنری متروپولیتن نگاره‌ای احتمالاً از شفیع عباسی است که نقاش جوانی را هنگام طراحی گل صورتی با ابزاری با سر پهن شبیه به قلمو نشان می‌دهد. ظرف بیضی شکل که جوان در دست راست دارد، احتمالاً ظرف رنگی است که به جای آنکه با انگشتان نگه داشته شود، به پشت دستش بسته شده است.
طبیعی است که با این شواهد نمی‌توان نتیجه‌گیری کرد که قلم‌نی، ابزار هنرمند صفوی برای طراحی بوده است، اما دست کم می‌توان مطمئن بود که گاهی از این وسیله برای طراحی استفاده می‌شده است.

قلم یا قلمو؟

طراحی گل و مرغ و پروانه (تصویر ۵، با تاریخ نادرست ۱۱۵۲ و انتساب به محمد زمان بر اساس امضای «با صاحب‌الزمان»)، این پرسش را دربارهٔ چگونگی ابزار مورد استفاده برای طراحی‌اش در ذهن ایجاد می‌کند. با توجه به شیوه و مضامین هنری منتسب به آثار شفیع عباسی، نگارگر میانهٔ سدهٔ هفدهم م/ قرن یازدهم هـ . ق و فرزند رضا، به احتمال زیاد این طراحی متأثر از کتابهای نقوش و طرحهای گیاهی اروپایی بوده است. چنین کتابهایی نخستین نمونه‌ها و منبع اصلی بسیاری از طراحیهای مرقعات گوناگون شامل چندین اثر با امضای شفیع عباسی هستند. شفیع، خود در زمینهٔ گل و مرغ، نگارگری سرشناس بود و احتمالاً به طراحی نقش پارچه نیز می‌پرداخت.
در میانهٔ طراحی، پرنده‌ای روی شاخهٔ بوتهٔ گلی نشسته و پروانه‌ای را از پشت به منقار گرفته است. پروانهٔ دیگری بالای سرش در پرواز است. پشت آنها، بوتهٔ لالهٔ واژگونی بر تلی پست از خاک روییده. شاخهٔ درختچه در سوی راست نگاره به دو شاخهٔ کوچکتر با گل و برگ تقسیم می‌شود. گل دیگری نیز شاید از خانوادهٔ سوسنها در سوی راست تصویر دیده می‌شود. زنبورها هم در گوشه و کنار از زوایای مختلف دیده می‌شوند.
ترکیب‌بندی این نگاره با شیوهٔ برگرفته از کتابهای اروپایی طرحهای تزئینی و گیاهی توسط هنرمندان صفوی، سازگار است. هر بوته‌ای شامل گلهای غنچه، نیمه باز و تمام باز شده است. افزودن پرنده‌ها و حشرات نیز، هم در نقاشی اروپایی و هم در نقاشی ایرانی، شیوه‌ای رایج بوده است. در این نگاره، پرنده، تنهٔ درخت، شاخه‌ها و بالهای پرواز با مرکب قهوه‌ای و با شیوه‌ای آزاد و نقاشانه، با تیره روشنهای گوناگون و دیگر بخشها با مرکب سیاه طراحی شده‌اند.
می‌توان چنین تصور کرد که هنرمند، طراحی پرنده و شاخه‌ها را انجام داده و سپس کار را به سویی نهاده است و بعدها قسمتهای دیگر به آن اضافه شده است. از آنجایی که شفیع عباسی، تمام کردن نگاره‌های نیمه تمام رضا را پذیرفته بوده ، نمی‌بایست هیچ گونه تردیدی در به پایان رساندن و کامل کردن آثار نیمه تمام دیگر، توسط خود شفیع یا دیگری داشت. استفاده از دو نوع مرکب کاملاً مجزا مرکب قهوه‌ای رقیق زغال و مرکب سیاه دوده می‌تواند دو تاریخ متفاوت اجرا را نیز داشته باشد. مشاهده و بررسی پروانه‌ای که در منقار پرنده قرار دارد (تصویر ۱۱) نشان می‌دهد که مرکب در ضربهٔ انتهای پای پروانه (تصویر ۴) و بالای منقار پرنده جمع شده است. از سوی دیگر، مرکب قهوه‌ای نیز در سمت چپ، در زمینهٔ پای درختچه به صورت خطهای سیاهی که نشان دهندهٔ تودهٔ خاک هستند، جمع شده است.
احتمالاً پرنده و شاخه‌ها همزمان با دیگر اجزای تصویر، طراحی شده‌اند. شبیه به آن، پرنده و شاخهٔ درخت نخست در ذهن طراح ترکیب‌بندی و پس از پایان طراحی بخش اصلی، توسط شفیع عباسی با مرکب قهوه‌ای به نگاره اضافه شده است. پرسش اما همچنان باقی است. هنرمند برای طراحی از چه ابزاری استفاده کرده است؟ به نظر می‌رسد پرنده و شاخه‌ها با تکنیک آب مرکب؛ ضربه‌های پهن و باریک قلمو برای تنهٔ درخت و قلم نی برای پرنده طراحی شده است. حشرات، گلهایی که از زمین روییده‌اند و گلهای درختچه‌ای که پرنده روی آن نشسته است، دورگیریهای ممتد و جزئیاتی با خطهای موازی دارند که بی‌تردید توسط یک قلمو ایجاد شده است. مقایسهٔ بخشی از تصویر شاخه در سمت راست (تصویر ۳) با امضای شفیع عباسی در برگی از رقعه‌ای به نام او (تصویر ۱۰) چرخش همگون و یکسان قلم نی را در حرف دال واژهٔ محمد و در شاخه‌ها نشان می‌دهد. طبیعی است که اثر ضربهٔ قلم در پایان شاخه‌ها، نتیجهٔ فشار سر زاویه‌دار و قطع شدهٔ قلم‌نی باشد.
شفیع عباسی برای طراحی سر پرنده از خطوط نازک و ظریف بسیاری استفاده کرده و خطهای قوی‌تر با پایانه‌های قلاب مانند و مثلثی شکل را برای بالها و دم پرنده به کار برده است. این استفادهٔ خوشنویسانه از خط، بی‌تردید توسط قلم نی، پدید آمده است. با این وصف، انتهای تنهٔ درخت، تنها امکان برای طراحی توسط قلمو و آب مرکب است. برخلاف پرنده، کندهٔ درخت شامل سه لایهٔ مرکب است. نخست، لایه‌ای که کاملاً جذب کاغذ شده است؛ سپس لایه‌ای از آب مرکب بسیار رقیق برای ایجاد سایهٔ میانی تنه و شاخه‌ها و روی آنها، هنرمند در سومین لایه با ضربه‌ها و حرکتهای کوتاه قلم خود پوستهٔ درخت را به نمایش گذاشته است. ضربه‌ها با هم تداخل دارند و گاهی ضربه قلمهای پهن‌تر و خطوط دورگیر همپوشانی می‌کنند. در نهایت روی خطهای مرکب قهوه‌ای تنه، نزدیک پروانه و پنجه‌های پرنده، با ضربه قلمهای صریح و تند مرکب سیاه طراحی شده است.
هرچند که به نظر می‌رسد بسیاری از ضربه قلمها و خطهای منفرد آب مرکب می‌بایستی براحتی محو شده باشند، اما هنوز چندتایی از آنها با انتهای زاویه‌دار و درشتشان قابل تشخیص است. احتمالاً بخشهای محو شده، به وسیلهٔ کشیدن پارچه و یا انگشت روی مرکب خیس ایجاد شده‌اند. بررسی دقیق‌تر و از نزدیک خطهای پهن‌تری که خطوط خارجی و دورگیر تنهٔ درخت را تشکیل می‌دهند، نشان می‌دهد که خطها پایانه‌های مثلثی یا مربعی شکلی دارند که تنها می‌تواند در اثر ضربهٔ قلم نی ایجاد شود. نقطه‌ها و خطهای مرکب قهوه‌ای تیره که به عنوان تأکید برای خطوط دورگیر اضافه شده‌اند نیز ویژگیهای ضربهٔ قلم نی را دارند.

۱۰

۱۱

۱۲

حتی بی‌نیاز از بزرگ‌نمایی می‌توان تفاوت تأثیر ضربه‌های قلم نی و قلمو را از فاصلهٔ معمولی تشخیص داد و مشاهده کرد که درخت به وسیلهٔ قلمو طراحی شده است. هرچند که به خاطر رنگ‌دانه‌های روان و بسیار رقیق و آبکی مرکب و سبک ویژهٔ محو کردن در نقاشی ایرانی، ضربه‌های قلمو جداگانه قابل دیدن نیستند، اما سطح تخت و یکنواختی که توسط موهای قلمو روی کاغذ ایجاد می‌شود و برجستگی و ناهمواری باقی نمی‌گذارند، نوع خاص قلمو را برای ما روشن می‌سازد.

در معدود نمونه‌هایی می‌توان انتهای پخش و باز شدهٔ ضربهٔ قلمو را نیز تشخیص داد که احتمالاً نتیجهٔ باز شدن موهای سر قلمو از هم است (تصویر ۱۲). چنین ضربه قلمهایی در تنهٔ درخت و یا پرنده دیده نمی‌شود. پرنده و تنهٔ درخت با یک قلم نی با تکنیکی شبیه به استفاده از قلمو طراحی شده‌اند. این قدرت نمایی و چیره‌دستی هنرمندانه با تصور ایرانی از افسونگری و زبردستی هنرمند ایرانی در تصویرسازی، سازگار است. وی می‌کوشد تا برای شگفت زده کردن و مجاب نمودن بیننده، چیزهایی بیافریند که او می‌بیند ولی در دنیای واقعی وجود ندارند.

شفیع عباسی افزون بر قدرت‌نمایی و نمایش چیره‌دستی و مهارت خود در تقلید و یا تنظیم و دوباره‌سازی نگاره‌ای، با الهام از نقاشی گل و مرغ اروپایی، توانایی و استادی خود را در اجرای بخشی از اثرش به شیوهٔ اُبرنگ اروپایی نیز نشان می‌دهد.

در ربع سوم سدهٔ هفدهم م/ قرن یازدهم هـ . ق، زمان خلق این نگاره، سبک اروپایی به شیوه‌ای بشدت تأثیرگذار در نقاشی ایرانی بدل شده بود. نه تنها هنرمندانی چون محمد زمان، آثار نقاشی و باسمه‌های اروپایی را کپی و بازسازی می‌کردند، بلکه بسیاری نیز در پی استفاده از شیوه‌های وهم نمایانهٔ هنر اروپا چون دورنمایی (پرسپکتیو) و شبیه‌سازی بودند. هنرمند، مجموعهٔ مرقعی ساخته شده به سال ۸۵ -۱۶۸۴ م. برای انگلبرت کمپفر، اثر خود را «جانی فرنگی‌ساز» امضا کرده است. شاید توانایی باز تولید شیوه و موضوعات هنری و مضامین آثار نقاشی و باسمه‌های اروپایی، جایگاه هنرمند ایرانی آن دوره را بالاتر می‌برده است. شفیع عباسی در آفریدن ترکیب‌بندی به شیوهٔ اروپایی بسیار توانا و موفق بود با این وجود احتمالاً هیچ‌گاه در نخواهیم یافت که حامیان و یا پیروان هنری وی، کاربرد او را از ابزار و وسایل نقاشی سنتی ایرانی برای آفریدن اثری به شیوهٔ اروپایی می‌پذیرفته‌اند یا نه، اما با این وجود احتمالاً وی از سوی آنها به خاطر زبردستی، مهارت و هوش در خلق اثری با قلم نی که توهم و جلوهٔ طراحی با قلمو را به وجود میاورد، تحسین شده است.

■ ۱۳

توضیحات مترجم:

■ ۱- مترجم به خود جرأت داده است تا جایجا برای روشن‌تر شدن موضوع، توضیحات، نقل قولها، ارجاعات و بازنویسیهایی به متن بیافزاید که با علامت [ ] و یا «/ توضیح مترجم» مشخص شده‌اند.

۲- کاربرد واژهٔ قمی و قلمو بخوبی روشن است. هر کجا که از واژهٔ «قلم» استفاده شده است به معنای آن است که تمیزی میان دو گونهٔ قلم گذاشته نشده است.

پی‌نوشتها:

۱- Robert Hillenbrand ؛ استاد هنرهای زیبای دانشگاه ادینبورگ و استاد موسسهٔ پژوهشهای مطالعات ایرانی.

2- Adel Adamova, Barbara Brend, Leila S. Diba, Ernst Grube,EleanorSims,RobertHillenbrand,A.Souren Melikian-Chirvani/ Stuart G Anthony Cary Welch.

۳- نامهٔ رابینسون به نگارنده، ۱۳ ژوئن ۱۹۹۲ م

۴- قاضی میراحمد منشی، مورخ و خوشنویس ایرانی (۱۰۲۰ ۹۵۳ هـ . ق) / مترجم

۵- صادق بیگ افشار [صادقی] ، نگارگر و شاعر ایرانی (۱۰۱۷ ۹۴۰ هـ . ق) / مترجم

۶- قاضی احمد، قرزند میرمنشی، خوشنویس و نقاش، ترجمهٔ و. مینورسکی واشنگتن، ۱۹۵۹، صص ۱۱۴ ۱۱۱، ۲۰۰ ـ ۱۹۹، صادق بیگ در شاهنامهٔ هوتن [تهماسبی] مارتین برنارد و اسوارت کری‌ولش، کمبریج، ۱۹۸۱، ص ۳۶۲

اصل رساله‌ای این دو به فارسی از این قرارند. گلستان هنر ، تألیف قاضی احمد قمی، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، کتابخانهٔ موجهری ۱۳۵۹ و رسالهٔ قانون التصور صادقی بیک افشار در مجموعهٔ کتابارایی در تمدن اسلامی به اهتمام نجیب مایل هروی، آستان قدس (۱۳۷۲) صص ۳۵۴ ـ ۳۴۵ منتشر شده است. / مترجم

۷- ف. روزنت هال، ابوحیان آسیدی، چهار نوشته دربارهٔ هنر و ادبیات اسلام، لایدن، ۱۹۷۱، صص ۲۶ ـ۲۴. المعین بادیس، «ابزار کاتبان، قلم، مرکب دوده، مرکب زغال و جزئیات جلدسازی» در کتاب «هنر کتاب‌سازی دوران میانهٔ عرب و ارتباط آن با شمعی و داروسازی اولیهٔ عرب» اثر مارتین لوی، انجمن فلسفی/ آمریکایی، جلد ۵۲، (۱۹۶۲) صص ۱۵ ۱۳.

۸- در نسخهٔ فارسی چاپ کتابخانهٔ منوچهری از گلستان هنر قاضی احمد که در اختیار من بود، چهار روش ساخت مرکب (صص ۱۶۹ ـ ۱۶۷) آمده است. به نظر می‌رسد نسخهٔ در اختیار خانم کن بای، کامل نبوده است و نیز نگاه عینه به همین کتاب. صص ۷۰ ۶۹/ مترجم

۹- این بادیس، همان، صص ۴۰ ۳۹

۱۰- قاضی احمد، همان، صص ۱۱۴ ـ۱۱۳، در نسخهٔ فارس نک. به صص ۷۰ ۶۹/ مترجم

۱۱- این بادیس، همان، ص ۱۴. شبیه به آن، قاضی احمد، همان، صص ۱۱۳ ـ۱۱۱، سلطان علی مشهدی نیز به نقل از وی آورده است.

که قلم سرخ رنگ می‌باید/ نه به سختی چو سنگ می‌باید
نه سیاه و نه کوته و نه دراز/ باد گیر ای پسر ز روی نیاز
مهندل، نی سنبر و نه باریک/ واندرونش سفید نه تاریک
نه در و پیچ و نه در و تابی/ منک خط راست نیک آبابی

کتاب آرایی در تمدن اسلامی ، نجیب مایل هروی، آستان قدس (۱۳۷۲) صص ۷۶ ـ ۷۵ و نیز نک. به گلستان هنر، ص ۶۹/ مترجم

۱۲- روزنت هال، همان، ص ۲۵.

۱۳- همان و نیز نک. به ابن بادیس، ص ۱۴.

۱۴- قاضی احمد، همان، نقل قول توسط سلطان علی مشهدی، ص ۱۱۵ و نیز نک. به کتاب آرایی در تمدن اسلامی ، صص ۷۸ ۷۷ و نیز نک به گلستان هنر، صص ۷۲ ۷۱/ مترجم

۱۵- روزنت هال، همان، ص ۲۵

۱۶- قاضی احمد ص ۱۵۴ اشاره می‌کند که خوشنویس و موسیقیدان سدهٔ نهم‌زدهم، مولانا عبدالهادی قزوینی «هم را محرف قط می‌زد» که نشان می‌دهد شیوه‌ای نامعمول بوده است. گلستان هنر ص ۱۰۵/ مترجم

۱۷- قاضی احمد، همان، ص ۵۰ نک به گلستان هنر ، صص ۱۰ ۹ مترجم.

۱۸- صادقی بیک، دیکسون و ولش، همان، ص ۲۶۲ نک. به گلستان هنر ، در صفت نقاش و بستن قلموی، صص ۱۵۷ ـ ۱۵۶:

قلمو را دم سنجاب باید/ ولی آن موکه با نرمی گراید
به مقدار قلم از او جدا کن/ ز یکدیگر بزور شانه وکن
بچین پهلوی هم رانگونه نیکو/ که نبود زیر و بالا یکسر مو
درست آیدم شود آن خامه بسته/ که نگذاری درو مویی شکسته

چو داری ز شکت مو امانش/ سر جا باید که بربندی میانش.../ مترجم

۱۹- ب.ن. زاخودر، قاضی احمد، همان، ص ۲۳ نک. بر گلستان هنر ، صص ۱۰ ـ ۹ / مترجم.

۲۰- میرسیداحمد مشهدی، خوشنویس، از شاگردان ممتاز میرعلی هروی، درباره او نک به اسکندر بیک ترکمان، عالم آرای عباسی، صص ۱۲۹ ـ ۱۳۸ و نیز کتاب آرایی در تمدن اسلامی ، نجیب مایل هروی، ص ۵۴/ مترجم

۲۱- میریداحمد، نک به و.م. تاکستون، سدهٔ شاهزادگان، منابع تاریخ و هنر تیموری ، کمبریج (۱۹۸۹)، ص ۳۵۶، نوشته‌های او مربوط به سالهای ۶۵ ـ ۱۹۶۰ م و در حدود سی سال پیش از قاضی احمد است.

۲۲- ابن بادیس، صص ۱۶ ۱۵ و نیز نک به:

Monique zerdoun Bat-Yehouda, les Encres au moyen Age, Paris, 1983, p.127

۲۳- قاضی احمد، همان، ص ۱۱۳. گلستان هنر ، در بیان مرکب ساختن ص ۶۹ و نیز کتابارایی در تمدن اسلامی ، ص ۷۶ / مترجم

۲۴- قاضی احمد، همان، صص ۲۰۰ ـ ۱۹۹. گلستان هنر ، در صفت ساختن انواع مرکب، صص ۱۶۹ ـ ۱۶۷/ مترجم

۲۵- به پیشنهاد دون باکر در گفتگوی شفاهی.

۲۶- جنت، ج. سیندر، پژوهشی دربارهٔ کاغذ و چند اثر نقاش از مجموعهٔ وور و نیز د. لووی و مینو کلیولند بیج، فهرست مجموعهٔ وور، واشنگتن (۱۹۸۸)، صص ۴۳۴ ـ۴۳۳ و ۴۳۹.

۲۷- آدام اولئاریوس، نقل شده در قاضی احمد، ص ۱۱۳.

۲۸- سیندر، ص ۴۳۴ و ۴۴۰ ۴۳۷. ابن بادیس، ص ۳۹. ساخت کاغذ از الیاف کتان را شرح می‌دهد. کارباک، «کاغذ عربی» وین (۱۸۸۷)، لندن (۱۹۹۱) که در آنجا نیز به این نتیجه رسیده است که الیاف کتان، رایج‌ترین منبع تهیهٔ کاغذ بوده است.

۲۹- برای مثال در چهرهگاریهای اوایل دورهٔ مغول از شاه ابوالمعالی در اسوارت کری ولش، «شگفتیهای عصر»، کمبریج (۱۹۷۹) کاتالوگ ش. ۷۵، ص ۱۹۵.

۳۰- ابوالعلاء سودآور، هنر دربارهای ایران، نیویورک (۱۹۹۲) ص ۲۶۴، تصویرهای ۴۵ و ۴۶. وی بیان می‌کند که این دو تصویر تاریخ ۱۰۸۷ را بر خود دارند در حالی که تصویر سمت راست به سبک نیمهٔ اول سدهٔ یازدهم هجری و تصویر سمت چپ با سبک نیمهٔ دوم این سده تطبیق دارد. این کتاب توسط ناهید محمد شمیرانی به فارسی برگردانده و توسط نشر کارنگ (۱۳۸۰) چاپ شده است. / مترجم

۳۱- سودآور ذکر می‌کند که رضا با قلم نی طراحی می‌کرده است، ولی لوزوماً آن را با نگارهٔ رضا اثر معین مصور مرتبط نمی‌سازد.

۳۲- ماری لوکس سوویتوچوفسکی و سوسن بابایی، طراحیهای موزهٔ متروپولیتن ، نیویورک، (۱۹۸۹)، کاتالوگ شمارهٔ ۲۹، ص ۶۹.

۳۳- موزهٔ بریتانیایی آثار هنری شرق (۱۹۸۸)، بازیل گری، مجموعهٔ طراحیهای نقوش پارچهٔ ایرانی ، ریچارد اتینگهاوزن، برلین، (۱۹۵۹)، صص ۲۲۵ ـ ۲۱۹.

۳۴- ب. و. رابینسون، نقاشی اسلامی و هنر کتابارایی ، لندن (۱۹۷۶)، کاتالوگ ش. ۱۱۱، ۳۸۷، صص ۲۱۰ ۲۰۸.

۳۵- قاضی احمد، همان، ص ۱۷۴ گلستان هنر ، ص ۱۰ و ۱۲۸

36-Engelbert Kaempfer